HAL
open science

Les spectacles

Olivier Bara

To cite this version:

Olivier Bara. Les spectacles. La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse au XIXe siècle (1800-1914), Nouveau monde éditions, pp.50-68, 2011. hal-00918882

HAL Id: hal-00918882

https://hal.science/hal-00918882v1

Submitted on 16 Dec 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LES SPECTACLES

Olivier Bara

Comptes rendus, annonces, bruits de coulisse : les spectacles tiennent une place considérable des premières aux dernières pages du journal au XIXe siècle. La critique théâtrale l'emporte, quantitativement, sur la critique littéraire et constitue même aux yeux d'Émile Zola, en 1876, « la seule critique existante » [364, t. 10, p. 44]. Elle occupe dans la plupart des quotidiens à grand tirage la position stratégique du rez-de-chaussée et constitue visiblement, certes dans des proportions moindres que le roman-feuilleton, un outil de fidélisation du lectorat. Cette force d'attraction est à relier à l'importance du phénomène des spectacles au XIXe siècle, à la croissance continue du nombre de spectateurs, de théâtres ouverts et d'œuvres créées. Entre 1808 et 1830, ce sont ainsi 3 558 pièces qui sont jouées pour la première fois [916, p. 139]. Le nombre de places vendues par habitant passe de 0,50 au début du XVIIIe siècle à 2,69 en 1817 et à 4,39 en 1850 [916, p. 142]. Sur l'ensemble du XIXe siècle, la capacité d'accueil des théâtres parisiens est multipliée par plus de trois : le nombre total de places à Paris passe de 16 924 en 1817 à 51 159 en 1903 [*ibid*., p. 156]. La courbe de la fréquentation théâtrale atteint son point le plus élevé en 1921 et ne chute qu'au cours des années 1930, lorsque le cinéma parlant vient concurrencer le spectacle vivant [916, p. 156-157]. L'art dramatique s'est transformé en « industrie théâtrale » [98, t. II, p. 410], voyant le chiffre d'affaires des théâtres privés et subventionnés multiplié par sept entre 1829 et 1913 [916, p. 157].

Dans ce contexte, le champ journalistique et le champ théâtral s'interpénètrent en plus d'un point : presse et scène connaissent les mêmes périodes de surveillance, de restriction (censure ou cautionnement) ou de liberté au fil des régimes et des gouvernements ; le foyer et la salle de rédaction constituent deux lieux stratégiques de la vie intellectuelle et mondaine ; les mêmes noms circulent souvent entre les fonctions de directeurs de théâtre ou de journaux, de critiques et d'auteurs dramatiques ; un semblable partage des tâches selon les spécialités de chacun s'observe au théâtre (« carcassier » ou « dialoguiste ») et au journal (feuilletoniste, chroniqueur ou « échotier »). Presse et théâtre sont des aliments essentiels de la vie sociale, favorisant rencontres et carrières, nourrissant les conversations et les représentations. Au point de rencontre de la scène et du journal, la fonction de critique dramatique est des plus enviées. Francisque Sarcey, reprenant les propos du critique dramatique Pier-Angelo Fiorentino, constate en 1864 : « La critique du lundi est comme une institution, la seule qui, dans le

journalisme, soit aussi complètement, aussi fortement organisée ; tout homme de talent qui veut bien y entrer la fortifie par cela même et la consacre » [298, t. I, p. 65]. Cette consécration du feuilleton théâtral est attestée par la longueur des pontificats exercés par les plus célèbres papes de la critique dramatique au XIXe siècle : Julien-Louis Geoffroy, le fondateur du feuilleton dramatique au *Journal des débats* de 1800 à 1814, Jules Janin, qui régna au *Journal des débats* pendant plus de quarante ans à partir de 1830, Théophile Gautier, attaché à *La Presse* d'Émile de Girardin de 1836 à 1855 avant de passer au *Moniteur universel* puis à *La Gazette de Paris* entre 1855 et 1872, Francisque Sarcey, « lundiste » au *Temps* de 1867 à 1899, Théodore de Banville, critique au *National* de 1869 à 1881, Jules Lemaître, au rez-de-chaussée du *Journal des débats* de 1885 à 1895, Émile Faguet, successeur de Lemaître aux *Débats* de 1895 à 1906, Catulle Mendès, officiant au *Journal* de 1895 à 1909.

Cette liste, non exhaustive, masque les réalités plus complexes de la chronique ou du compte rendu des spectacles dans la grande presse. La diversité des pratiques, des écritures et des fonctions au sein du journal est offusquée par l'étalage des seuls grands noms de la critique. Ces derniers ne sont pas les seuls, au sein d'un même titre, à s'occuper des spectacles : à côté du sacro-saint feuilleton théâtral, d'autres rubriques et d'autres fonctions sont assurées, venant parfois parasiter la critique dramatique officielle. Le terme même de « critique » cache une multiplicité d'acceptions et de pratiques : s'agit-il de juger les œuvres d'esprit, d'intégrer dans le panthéon théâtral les ouvrages qui en sont jugés dignes, d'exercer les fonctions de censeur ? Faut-il envisager la critique théâtrale à partir d'interrogations purement esthétiques, au risque de devoir constater les jugements erratiques de l'un, la superficialité de l'autre, et la vanité de tant de colonnes et de lignes imprimées à longueur d'années ? Le lecteur n'attend-il pas du feuilletoniste qu'il rende compte des spectacles : qu'il « rejoue » dans les lignes du feuilleton une pièce vue et entendue ? Le critique se partage ainsi, selon Patrick Berthier, entre deux attitudes : « l'une, synthétique, consiste à se demander où va ce théâtre si divers, et même s'il va encore quelque part ; l'autre, analytique et sans cesse renouvelée, c'est le compte rendu même de théâtre, avec toutes ses modalités » [488, t. 3, p. 1537].

La permanence du feuilleton dramatique à partir de 1800 et la continuité des fonctions exercées par les grands noms qui le signent prouvent que cette production journalistique est d'abord une « forme élaborée de la vie sociale » [625, p. 9]. Là réside la spécificité de la critique dramatique, distincte de la critique littéraire : celle-ci naît de la lecture tandis que celle-là consiste d'abord à voir et à entendre *in situ* un spectacle. À la différence du critique

littéraire, le critique dramatique ne se confronte pas seul à un texte : il rend compte d'une fête collective et d'un système de signes complexe, et cela à partir de l'immersion dans une salle donnée, parmi un public particulier. Selon Émile Zola, il y a « entre la représentation d'une pièce et l'heure où l'on prend la plume pour en parler, toute une opération d'esprit » [364, t. 10, p. 43]. L'opinion du feuilletoniste est filtrée par le jeu des comédiens, le choix des décorations et des costumes, mais aussi par la réaction de la salle ou la considération après le spectacle, dans le jeu mondain du foyer, des réputations acquises et des autorités indiscutables. Le confort ou l'inconfort de la salle affecte la future appréciation – Lemaître justifie ainsi la mauvaise humeur de son collègue Sarcey dans un de ses feuilletons : « […] le chapeau d'un monsieur lui bouchait la scène » (*Journal des débats*, 23 novembre 1885). On évalue ainsi plus qu'une œuvre : tout un spectacle, c'est-à-dire une manifestation sociale et culturelle dans laquelle le critique est impliqué, corps et esprit.

Quelles rubriques pour quels spectacles ?

« Lundistes » et « échotiers »

Les premiers feuilletons théâtraux paraissent au début de l'année 1800 dans le *Journal des débats*. D'abord anonymes, ils sont bientôt signés par Geoffroy, engagé à près de 60 ans par François Bertin pour tenir une rubrique régulière sur le théâtre. Le 30 pluviôse an VIII (19 février 1800), un avis inséré en dernière page présente cette nouvelle rubrique aux abonnés : « On rend compte, dans ce Feuilleton, des nouveautés représentées sur les différents théâtres de Paris, et des débuts des acteurs ». Le feuilleton dramatique s'insère d'abord, au rez-de-chaussée, parmi les annonces des spectacles dont il ne se détache que progressivement. Il est encore suivi de petites annonces ou d'« éphémérides variées ». Le feuilleton gagne rapidement son autonomie : il se définit dès lors comme un compte rendu théâtral régulier, disposé en colonnes égales (six en moyenne) au bas d'une feuille quotidienne à grand tirage. Au-delà du règne de Geoffroy sous le Consulat et l'Empire, il devient hebdomadaire, paraissant ordinairement le lundi. À partir de la monarchie de Juillet, le feuilleton dramatique alterne avec le roman-feuilleton, un compte rendu du dernier salon, une revue de la vie parisienne, un feuilleton sportif ou encore scientifique.

D'autres rubriques, insérées dans le quotidien, sont consacrées aux spectacles. Si l'annonce des représentations du soir occupe une place essentielle en première page de nombreux journaux spécialisés, tel *Le Courrier des théâtres*, cette rubrique est soit négligée,

soit condensée et reléguée à la fin du périodique généraliste. Dans *La Presse*, les « spectacles du jour » sont parfois placés au-dessus de la rubrique « Bourse, Halles et Marchés ». Lorsque *Le Figaro* d'Hippolyte Villemessant est lancé en 1854, il est assorti d'un « Figaro-Programme, journal de théâtre avec un bulletin raisonné de la Bourse ». Autre rubrique, distincte de l'affiche des théâtres et du feuilleton : les échos des scènes de Paris, de la province ou de l'étranger, appelés « Bulletin des théâtres » (*Journal des débats*, *Le Siècle*), « Bruits de coulisse » (*Le Gaulois*) ou « Petites Nouvelles » (*Le Petit Journal*). Dans *Le Constitutionnel*, la rubrique se trouve juste avant la nécrologie. Elle contient quelques nouvelles à la main transportées par des « échotiers » chargés de propager les rumeurs du foyer. Ces annonces revêtent parfois une fonction de réclame, visiblement commandée par un directeur de théâtre : « L'Odéon tient sa promesse. Ce soir, *Le Mariage de Figaro*, admirablement monté. Mme Dorval jouera le rôle de la comtesse » (*Le Constitutionnel*, 1er janvier 1843). Annoncer, propager, rendre compte, juger : telles sont les fonctions distribuées au gré des rubriques.

Cette configuration générale dessine une situation idéale où le critique dramatique, qui signe son texte, se distingue aristocratiquement de l'échotier dont le nom, au bas de ses « petites nouvelles » fragmentaires et lapidaires, est souvent tu. Le premier fait autorité dans son compte rendu régulier des spectacles, analysés et jugés ; le second glisse sur l'écume de la vie théâtrale. Des phénomènes de parasitage ôtent toutefois au feuilleton une part de sa majesté critique. Des potins de coulisse débordent de la chronique des théâtres : ce sont « les infiniment petits de la vie théâtrale » selon Sarcey [625, p. 335], remarques sur les toilettes des actrices, relation d'un incident sur scène ou dans la salle, évocation d'un petit spectacle sans prétention. Ces éléments sont ordinairement rassemblés dans les sous-rubriques déjà évoquées, ou sont concentrés dans le feuilleton spécifique consacré à la vie mondaine parisienne, aux fêtes, bals et réceptions. Dans *Le Siècle*, sous la monarchie de Juillet, ce feuilleton s'appelle « Revue de Paris » ; dans *La Presse*, c'est le « Courrier de Paris » signé par le « vicomte de Launay » (Delphine de Girardin) qui donne le ton : « On parle beaucoup de *Phèdre*, que Mlle Rachel jouera le mois prochain ; et ce sont de grandes discussions sur la manière dont elle doit prendre le rôle […] » (1er janvier 1843). Ce ton et ces sujets contaminent le feuilleton : le 9 janvier 1843, celui du *Constitutionnel* s'achève sur des nouvelles de Londres et des débuts de la cantatrice Eugénie Garcia, se faisant l'écho complaisant des « éloges » et des « bravos ». La multiplication et la diversification des spectacles contribuent à cet émiettement de l'information au sein du journal ; le critique en titre y perd un peu de son autorité. Dans *Le Petit Journal*, à la fin du Second Empire, la

rubrique des « Théâtres » signée par Émile Abraham se présente en colonnes dans les pages du journal, et ne se distingue plus par sa place éminente en rez-de-chaussée de la rubrique des « Petites nouvelles ». Une telle disposition en colonnes, voire en dernière page, caractérise certains journaux catholiques, comme *L'Avenir*, se refusant pour des raisons philosophiques à animer la vie théâtrale.

Théâtres, musique et spectacles

Les lois des 13-19 janvier 1791 ont supprimé le privilège théâtral, entraînant la prolifération des théâtres, soumis aux seules règles de la concurrence. Deux genres nouveaux, voués à dominer quantitativement la scène pendant la majeure partie du XIXe siècle, conquièrent alors leur pleine reconnaissance auprès d'un nouveau public : le vaudeville et le mélodrame, accompagnés de la cohorte de leurs sous-genres – folie-vaudeville, pantomime-féerie et autre revue-parade. Les codes esthétiques et les catégories génériques sont mis à mal, conférant un rôle nouveau à la critique : celui d'éclairer le public et de l'orienter dans la masse informe des spectacles. Doit-il opérer une distinction entre l'art dramatique et le divertissement, ou accompagner le mouvement créateur dans sa joyeuse anarchie ? La presse peut-elle se contenter de rendre compte des spectacles du Théâtre-Français et de l'Opéra pour les seuls connaisseurs éclairés, part limitée du lectorat ? Quelle place accorder aux petits spectacles aux côtés des grands genres consacrés par la tradition littéraire et musicale ? Le premier, Geoffroy affronte ces problèmes et choisit de descendre dans les étages inférieurs de l'édifice théâtral parisien, non sans se justifier auprès des lecteurs du *Journal des débats* : « On ne va pas aux pièces du boulevard parce que j'en parle, mais j'en parle parce qu'on y va » (14 juin 1807). Le père du feuilleton dramatique couvre l'ensemble des salles mais n'a de cesse de rappeler la hiérarchie imposée par l'usage et le goût, ou de mesurer son intérêt pour le mélodrame au bon respect des unités de temps et d'action. Il hésite à transformer son feuilleton en instance de légitimation culturelle pour les nouveaux genres, jugés bâtards, issus des bouleversements institutionnels et esthétiques de la Révolution : ce sont pour Geoffroy des phénomènes sociaux et moraux à étudier plutôt que des faits esthétiques à juger.

Cette position a été facilitée par les décrets napoléoniens de 1806-1807. Ils rétablissent le privilège théâtral et réduisent de façon drastique, à huit, les théâtres autorisés à Paris, classés entre théâtres principaux et théâtres secondaires, distingués des spectacles de curiosités. Geoffroy a pourtant initié un mouvement durable : sous la Restauration et la monarchie de Juillet, alors que les privilèges accordés aux nouveaux théâtres se multiplient, la

critique tend à embrasser l'ensemble de la production des scènes, principales et secondaires, mais aussi les créations des petits spectacles, théâtres réputés sans texte. *Le Globe* salue ainsi l'ouverture du Cirque-Olympique : « Aristote et ses successeurs ont heureusement oublié de tracer la théorie du mimodrame, et rien ne s'oppose aux améliorations. Ce n'est pas nous, ennemis des poétiques, qui voudrons imposer des règles aux hommes de génie du boulevard du Temple » (10 avril 1827). Le Théâtre des Funambules jouit d'un traitement exceptionnel sous la plume des critiques romantiques : Janin se vante d'avoir révélé ce petit théâtre et son mime, Jean-Gaspard Deburau, aux esprits les plus délicats, et d'avoir attiré, par ses articles du *Figaro* et du *Journal des débats*, les spectateurs les plus chic dans ce que Sarcey appellera l'« affreux trou, sans issue, où tout était repoussant, l'air empesté, les violons criards, la société en blouse et en marmotte, un monde à part, qui s'amusait à voir son héros donnant et recevant des coups de pied au bon endroit » [298, t. I, p. 73]. Gautier ou Nerval sont aussi des spectateurs enthousiastes de ce théâtre « à quatre sous ». Le premier s'aventure volontiers dans « ces théâtres où la critique ne met jamais le pied » : les Délassements-Comiques, le Théâtre Beaumarchais, le Théâtre Saint-Marcel, ou le Théâtre du Petit Lazari où il croise « les loustics du parterre » (*La Presse*, 23 août 1842). Cette curiosité reste toutefois propre au romantisme, liée à son espoir de créer un théâtre unificateur pour le « peuple » national : un Sarcey ne descend pas plus bas que le vaudeville.

La liberté des théâtres octroyée en 1864 entraîne un nouveau bouleversement de la vie théâtrale, accéléré encore par la disparition des théâtres du boulevard du Temple sous les coups de pioche du baron Haussmann. Le dernier tiers du XIXe siècle est marqué par l'accroissement du nombre de cafés-concerts, l'apparition du music-hall, la multiplication des formes non artistiques de loisir, l'opposition tranchée entre théâtres d'art et théâtres de divertissement, désormais appelés « de boulevard » : autant de menaces pour l'institution du feuilleton, qui tente d'intégrer ces formes et ces genres nouveaux où se dilue la notion même de théâtre. Lemaître, au *Journal des débats*, se passionne pour les ombres du Cabaret du Chat-Noir ou pour les cafés-concerts, en quête d'une poésie réfugiée dans les spectacles infra-théâtraux. À la Belle Époque, Catulle Mendès « revendique la nécessité de fréquenter toutes les salles, celles de l'institution et celles à la mode, celles des théâtres d'à-côté, même les plus petites d'entre elles, et les scènes amateurs […] » [930, p. 120].

La multiplication exponentielle des salles et des œuvres créées pose à la presse généraliste un problème moins esthétique que pratique : il est impossible pour un feuilletoniste de couvrir l'ensemble des affiches parisiennes hebdomadaires. L'usage consiste à diviser le travail entre trois chroniqueurs : sous la monarchie de Juillet et au début du

Second Empire, le premier se charge des théâtres lyriques, le deuxième des théâtres principaux et de la Porte Saint-Martin (à mi-chemin des salles du centre et de celles du Boulevard), le troisième des théâtres de vaudeville et de mélodrame. Dans un même feuilleton du *Siècle*, partagé entre trois signatures (20 janvier 1843), l'Odéon est traité par Hippolyte Lucas, le Gymnase et le Vaudeville par Charles de Matharel, l'Ambigu, les Délassements-Comiques et le Théâtre Beaumarchais par Auguste Gruson. En 1854, dans *Le Mousquetaire* d'Alexandre Dumas, la « revue dramatique » revient à Alfred Asseline, la « revue musicale » à Léon Gatayes, tandis qu'Albert Blanquet est cantonné dans les théâtres secondaires et les petits spectacles. L'autre recours pour affronter la masse des créations hebdomadaires et se doter du don d'ubiquité consiste à faire appel à des collaborateurs anonymes : Gautier, dans la dernière partie de sa carrière, employait Maxime du Camp, Julien Turgan ou son propre fils. Ce critique de l'ombre, appelé parfois le « jeune homme », est chargé de transmettre un compte rendu verbal ou écrit, matrice du feuilleton imprimé et signé par le critique en titre.

Cette spécialisation des tâches est causée aussi par l'omniprésence de la musique dans les théâtres, réclamant du critique une compétence musicale plus ou moins grande au gré des salles et des genres. Le point commun entre les théâtres principaux, les théâtres secondaires et les spectacles de curiosités est la possession d'un orchestre : la musique relie le Petit Lazari à la Comédie-Française, l'Opéra au café-concert. Il n'existe pas de coupure fondamentale entre théâtre parlé et théâtre chanté : un subtil dégradé mène du vaudeville et de l'opéra-comique, mi-parlés, mi-chantés, au grand opéra entièrement chanté, en passant par le mélodrame, où la pantomime est soutenue par l'orchestre. Au *Journal des débats*, la critique musicale, récupérant l'opéra-comique et l'opéra, est distinguée de la critique théâtrale confiée pendant quarante ans à Janin : Castil-Blaze de 1820 à 1834, puis Hector Berlioz de 1834 à 1863, Joseph d'Ortigue de 1852 à 1866, puis Ernest Reyer de 1866 à 1898 et Adolphe Jullien de 1893 à 1932 analysent les productions lyriques et relatent les concerts. Avant eux, Geoffroy couvrait tous les théâtres et affichait une prédilection pour l'opéra-comique, malgré la faiblesse avouée de ses compétences musicales. Dans son feuilleton de *La Presse*, Gautier rend compte du vaudeville comme du drame, de la comédie comme de l'opéra-comique, des spectacles équestres comme du grand opéra, du ballet comme de l'opéra italien. Il fait toutefois figure d'exception, même si son successeur, Paul de Saint-Victor, écrit aussi sur la musique. Au *Moniteur universel* sous le Second Empire, la critique musicale est prise en charge par Fiorentino, *alias* « A. de Rovray », tandis que Gautier se concentre sur le théâtre parlé.

La double contrainte temporelle

Le feuilleton périodique tente de coïncider avec le rythme de la vie théâtrale, ponctuée par les créations, les grandes reprises, les débuts ou les « bénéfices » d'acteurs. Gautier, dans *La Presse*, peut embrasser en une semaine quatre ou cinq spectacles différents, évoquer dans un même élan la retraite de Louis Monrose au Théâtre-Français, la rentrée de Carlotta Grisi à l'Opéra, la création du drame *Mademoiselle de La Faille* d'Anicet Bourgeois à la Gaîté, celle du mélodrame *Madeleine*, du même Anicet Bourgeois, à l'Ambigu-Comique (*La Presse*, 16 janvier 1843). La semaine précédente, dans le *Journal des débats*, le feuilleton de Janin couvre six théâtres différents et six soirées (9 janvier 1843). Le critique conclut son feuilleton de Nouvel An en ces termes : « C'est ainsi que recommence notre course dramatique de chaque année. La présente année sera-t-elle aussi dure que feue l'année 1842 ? J'en ai peur. Et pourtant, savez-vous (sans reproche) ce que nous vous avons concocté l'autre année ? La bagatelle de deux cent quarante-neuf compositions de la même force ; à savoir, deux tragédies, trente-sept drames, vingt-deux comédies et cent trente-sept vaudevilles. Ce que c'est que de nous ! » Les plaintes récurrentes du feuilletoniste, adoptant volontiers le ton du diariste, élaborent son autoreprésentation en galérien des théâtres. Ces doléances instaurent une connivence amusée avec le lecteur mais traduisent surtout une réalité : l'inadéquation entre la périodicité régulière du feuilleton, doté d'une faible marge d'expansion au bas du périodique, et la temporalité fluctuante de la vie théâtrale. Que les chaleurs s'installent, que des provinciaux ou des étrangers affluent à Paris pour une Exposition universelle, et les nouveautés désertent les programmes au profit de simples reprises, laissant le feuilletoniste broder sur du vide à longueur de colonnes : « Deux petits actes composent le bilan de la semaine, et encore étaient-ils enclavés dans une représentation au bénéfice d'un artiste, comme si le théâtre ne se souciait pas beaucoup de le livrer à la critique », se plaint Gautier dans *Le Moniteur universel* du 18 mars 1862. Inversement, en période d'abondance dramatique, le critique, soumis au supplice des Danaïdes, parvient à peine à canaliser le flux sans fin des nouveautés.

L'institution du feuilleton hebdomadaire empêche l'adaptation souple du journal aux fluctuations de l'offre théâtrale. Elle se justifie par la distance temporelle nécessaire au bon jugement des pièces, au risque de rendre compte d'une pièce déjà retirée de l'affiche : « Nous arrivons trop tard pour nous moquer de cette pièce », se désole Frédéric Soulié à propos d'un méchant vaudeville du Gymnase (*La Presse*, 6 septembre 1836). Le délai séparant le spectacle vu de son évaluation dans le feuilleton tend à se réduire dans les dernières décennies du XIXe

siècle. Sarcey résiste à sa rédaction qui veut le contraindre d'écrire son feuilleton à la sortie de la représentation : il a besoin d'oublier les détails inutiles pour ne retenir que les points saillants de la pièce nouvelle. Certains théâtres ont pris l'habitude d'accueillir les critiques non plus à la première, mais lors de la générale, manière commode pour le feuilletoniste d'avoir un peu d'avance sur l'événement, au risque de se trouver coupé du public de la première et enfermé dans la coterie des journalistes, des artistes et des directeurs de théâtre. La nouvelle expansion des spectacles et leur diversification après 1864 modifient profondément les rites et les hiérarchies du journal. Sous la Troisième République, la grande presse privilégie l'article « du lendemain » confié au « soiriste » voué à remplacer le « lundiste » : le soiriste fait son compte rendu immédiatement après la première ou la générale du spectacle. Zola réagit vivement à cette évolution en 1876 : « On doit accuser d'abord la fièvre du journalisme d'information. Quand les critiques rendaient leur justice le lundi, ils avaient le temps de préparer et d'écrire leurs feuilletons. […] il faut maintenant que les lecteurs aient, le lendemain même, un compte rendu détaillé des pièces nouvelles. La représentation finit à minuit, on tire le journal à minuit et demie, et le critique est tenu de fournir immédiatement un article d'une colonne. Nécessairement, cet article est fait après la répétition générale, ou bien il est bâclé sur le coin d'une table de rédaction, les yeux appesantis de sommeil » [364, p. 44-45]. C'est, selon Zola, la fin de toute dignité pour le critique, ravalé au rang de simple « reporter », tandis que les comptes rendus se réduisent à de « simples bulletins » traitant le théâtre « comme les courses » [364, p. 44-45.]. Pour Lemaître, apprécier une œuvre dans le feu du spectacle justifie tous les aveuglements esthétiques : « La critique des ouvrages d'hier, la critique au jour le jour n'est pas de la critique, c'est de la conversation » [BRENNER1, p.139]. Au tournant du XXe siècle, la chronique sur le vif et l'interview se développent comme substituts du feuilleton, effaçant les contraintes de la périodicité régulière et du compte rendu laborieux. À cette époque, la critique dramatique officielle est de plus en plus vilipendée dans les revues spécialisées, telle la *Revue d'art dramatique* publiée entre 1886 et 1909. Cette crise aboutit à la quasi-disparition du feuilleton dramatique au milieu du XXe siècle. Pierre Brisson, petit-fils de Sarcey et critique dramatique au *Temps* entre 1923 et 1934, remarque : « Le feuilleton, prospère jusqu'en 1914, avait perdu la plupart de ses positions. Les *Débats*, *Le Temps*, *Le Figaro* demeuraient à peu près seuls à en maintenir le principe » [523, p. 148].

Magistère ou causerie ?

Professeurs et artistes

Le fil chronologique menant du Consulat à la Troisième République semble consacrer en ses deux extrémités le triomphe des professeurs, s'accaparant les chaires de critique dramatique dans les journaux. Le milieu du siècle intronise des écrivains et artistes, critiques par nécessité économique, et quelques dramaturges ou directeurs de théâtre recyclés dans la presse (Jean-Toussaint Merle, directeur de la Porte Saint-Martin, puis feuilletoniste à *La Quotidienne*). Sous le Consulat et l'Empire, Geoffroy était un ancien élève des Jésuites, devenu professeur de rhétorique, entré en journalisme sous l'Ancien Régime auprès de Fréron, dans *L'Année littéraire*. Sous la Restauration, l'austère Pierre Duviquet, successeur de Geoffroy aux *Débats*, est professeur au Lycée Napoléon. Sous la monarchie de Juillet, Saint-Marc Girardin, professeur à la Sorbonne, représente une critique officielle et conservatrice, dont témoignent ses articles du *Journal des débats*, de la *Revue des deux mondes* et son *Cours de littérature dramatique* publié à partir de 1843. Le monopole des universitaires sur le feuilleton dramatique réapparaît sous la Troisième République : Sarcey, normalien, était professeur en province, avant de démissionner en 1858. Il est remplacé par Gustave Larroumet, professeur à la Sorbonne, auteur d'une thèse sur Marivaux. Lemaître et Faguet sont également universitaires, comme Jean-Jacques Weiss, critique au *Journal des débats* de 1882 à 1885, vanté par son successeur, Lemaître, pour ses « savoureuses chroniques » pleines « d'esprit, de caprice » mais aussi « de philosophie » (*Journal des débats*, 2 novembre 1885). Cet art de la synthèse lui vient de ses multiples statuts : normalien, professeur, théoricien politique, haut fonctionnaire et feuilletoniste. La critique des professeurs, lointaine émanation de la chaire et résurgence du sermon, entretient avec le lectorat une connivence intellectuelle fondée sur le partage du savoir et des humanités. En résulte souvent une position académique, peu favorable aux petits spectacles, aux avant-gardes ou aux théâtres étrangers, face auxquels Sarcey et Lemaître se montrent réservés voire hostiles : tous deux passent à côté des dramaturges du Nord, August Strindberg ou Henrik Ibsen, fustigent les productions du Théâtre-Libre ou du Théâtre de l'Œuvre au moment où Octave Mirbeau, en août 1890 dans *Le Figaro*, révèle Maurice Maeterlinck. La professionnalisation de la critique dramatique au sein des grands journaux favorise la défense de l'orthodoxie en matière dramatique : déjà Geoffroy, sous l'Empire, ressuscitait le goût de l'Ancien Régime et ne comprenait guère la révolution interprétative de François-Joseph Talma dans la tragédie.

À partir de la monarchie de Juillet, une nouvelle figure de feuilletoniste se fait pourtant jour avec l'arrivée de Jules Janin aux *Débats*. Ce condisciple de Sainte-Beuve à Louis-le-

Grand, brillant polygraphe, incarne la critique d'artiste, au moment où s'ouvre une nouvelle ère médiatique. Écrivains ou musiciens (Berlioz, Reyer) trouvent dans le feuilleton hebdomadaire des moyens stables d'existence : Gautier, Nerval, Banville s'y attellent, ou encore Barbey d'Aurevilly, obligé sous le Second Empire de « laver la vaisselle », c'est-à-dire d'examiner les pièces de théâtre récentes – une infamie pour celui qui considère le théâtre comme « un art inférieur en soi » (*Le Nain jaune*, 15 mai 1868). Cette critique d'artiste offre des positions originales, portées par un style incisif et inventif : hugolâtrie de Gautier et Banville, à l'affût de toute résurgence shakespearienne, défense d'un théâtre littéraire et poétique menacé par la logique commerciale de la vie théâtrale, intérêt pour la créativité des petits spectacles populaires. Dans *Le Pays*, puis au *Nain Jaune*, au *Parlement*, au *Triboulet*, les articles de Barbey d'Aurevilly se font plus politiques, à contre-courant de « l'égalitarisme » du siècle : le feuilletoniste doit selon lui éduquer l'opinion, dénoncer le matérialisme et le « scribisme » comme autant de menaces contre le catholicisme. Sa critique dramatique, personnelle et irrévérente, se conçoit comme une œuvre de salubrité publique. Au tournant des XIXe et XXe siècles, Catulle Mendès poursuit dans la voie d'une critique d'écrivain : dénonciation des procédés et des recettes reconduits de vaudevilles en opérettes par les « carcassiers », attention aux jeunes auteurs et soutien hardi à *Ubu roi*.

Enseigner ou charmer

La critique d'écrivain, au début de la monarchie de Juillet, entraîne surtout un changement de ton et de style. Les nouveaux quotidiens à grand tirage, au premier chef *La Presse* d'Émile de Girardin, cherchent à capter un nouveau public, plus large. Dans le feuilleton dramatique, un style rédactionnel plus léger et brillant est voué à remplacer le ton magistral hérité de Geoffroy et surtout des censeurs Pierre Duviquet et Auguste Delaforest (*Gazette de France*) sous la Restauration. Gautier et Nerval sont ainsi appelés par Girardin à *La Presse* où ils signent leurs feuilletons « GG » afin de parodier et concurrencer « JJ » du *Journal des débats*. Jules Janin a en effet joué, bien avant Nestor Roqueplan, Paul de Saint-Victor, Léo Lespès (Timothée Trimm) ou Willy (Henry Gauthier-Villars), le rôle de pionnier dans cette révolution de l'écriture de la critique dramatique. Ses premiers feuilletons aux *Débats*, le 28 juin puis le 1er novembre 1830, adoptent l'allure de la conversation brillante, volontiers désinvolte, et transforment le compte rendu en exercice de style ou en jeu de massacre. Janin se montre après coup faussement étonné de la réception enthousiaste réservé à cet essai irrévérencieux : « […] il est impossible de s'expliquer comment il s'est fait que,

dans un journal aussi grave, et à cette même place occupée par des écrivains judicieux, corrects, et d'un style si calme et si posé, cette infraction à tous les usages de la critique savante n'ait pas été immédiatement réprouvée. Au contraire, il n'y eut qu'une voix pour approuver ma hardiesse » [187, t. I, p. 17]. Cette révolution est aussi perçue comme un abandon de la mission originelle du feuilletoniste : aux yeux de Barbey d'Aurevilly, Janin est le contraire du critique puisqu'il est dépourvu d'un esprit ferme et sagace, tout occupé de son individualité. Zola accusera à son tour la critique d'écrivain de sacrifier à la tentation narcissique du bon mot : « Ceux-là se moquent parfaitement du théâtre. Ils trouvent toutes les pièces abominables, odieuses. Et ils affectent un sourire de bons princes, ils louent jusqu'aux vaudevilles ineptes, ils n'ont que le souci de pomponner leurs phrases pour se faire à eux-mêmes un joli succès » [364, p. 44]. Avec Janin et ses émules, le feuilleton se confond avec la grande conversation parisienne. S'en nourrir chaque semaine entretient symboliquement l'appartenance à une civilisation, fondée sur le goût de la formule spirituelle, du paradoxe éclatant et sur l'énergie de la parole adressée. L'écriture se fait dès lors digressive, entraînant le feuilleton dramatique hors de sa spécialité. Telle est la qualité de l'éclectique Weiss selon son successeur, Lemaître : « Ce qui charmait et ce qui imposait aussi, c'est qu'on ne sentait point chez M. Weiss un spécialiste confiné dans sa besogne, mais un homme informé de toutes choses, qui avait vécu ailleurs qu'au théâtre et qui, outre la littérature, savait le monde et les affaires » (*Journal des débats*, 2 novembre 1885).

Le feuilleton dramatique se lit au XIXe siècle comme un roman-feuilleton, dont il adopte volontiers les procédés de fidélisation et de sérialité (rappels de feuilletons antérieurs, citation de critiques concurrents, mise en tension du récit de la pièce chroniquée), tout en se constituant en espace ludique de conversation avec le lecteur (apostrophes, questions rhétoriques, confidences, mise en scène de soi). Le rez-de-chaussée du lundi donne aux lecteurs de province l'illusion de participer au grand concert parisien et leur enseigne les jouissances de l'esprit. Tel est selon Sarcey le grand apport de Janin : « On le lisait partout, même dans les départements les plus hyperboréens, même dans les plus minces bourgades, même chez les plus indifférents au théâtre et aux lettres. Je me souviens fort bien qu'en mon enfance, mon père, dans sa toute petite ville, attendait le feuilleton de Janin, qu'il recevait, à son tour, selon l'usage provincial, lui, treizième ou quatorzième. Tout le monde en raffolait, et c'était comme un éblouissement » [298, t. I, p. 72]. La fonction du feuilleton rejoint celle du quotidien national voué à relier les lecteurs de la périphérie au centre de la nation : « […] je ne puis pas oublier que ce feuilleton est pour les Parisiens de la province une espèce de moniteur qui doit les tenir au courant de tout ce qui se passe », note le même Sarcey (*Le*

Temps, 29 avril 1889), affectant d'ignorer que les chroniques dramatiques sont fréquentes dans la presse provinciale, reflets de la vie théâtrale locale ou écho affaibli des spectacles parisiens.

Poétique du feuilleton

Le lecteur d'aujourd'hui lancé à la découverte d'un feuilleton dramatique du XIXe siècle est frappé par la place majeure accordée au résumé de la pièce, appelé parfois « compte rendu » (expression pouvant désigner l'article entier), « analyse » ou encore « récit ». Cette pratique perpétue la tradition littéraire de l'extrait, « abrégé » ou « sommaire » d'un livre selon la définition du *Dictionnaire de l'Académie* de 1778. Le résumé occupe entre la moitié et les deux tiers du feuilleton dont il constitue la matière essentielle et le « squelette », selon la métaphore de Nerval (*La Presse*, 6 juillet 1840). Le critique dramatique, avant d'être juge ou théoricien, est un spectateur-témoin, truchement chargé d'éclairer le lecteur sur l'intrigue de la pièce qu'il ne pourra voir, ou qu'il verra les jours suivants – le compte rendu est alors une préparation au spectacle. Le feuilleton se charge aussi de reconstituer une soirée théâtrale pour la faire revivre par les spectateurs de la veille ou de l'avant-veille, curieux de retrouver une atmosphère, de prolonger une impression. Cette fonction à la fois imaginaire et pédagogique, culturelle et sociale conditionne la construction et l'écriture de l'article critique.

Le feuilleton dramatique au XIXe siècle suit une structure archétypale. Un préambule plus ou moins brillant à contenu personnel ou historique, anecdotique ou théorique constitue la *captatio benevolentiae* de rigueur, art de frapper l'épaule du lecteur pour entamer la conversation avec lui. Suit le résumé de la pièce ou de l'opéra nouveaux dont la longueur et la complexité conditionnent le volume du récit. Aux dernières lignes vient la critique à proprement parler : commentaires sur le jeu des acteurs ou chanteurs, la décoration ou les costumes, repérage des morceaux saillants d'un opéra, appréciation du style des dialogues, du degré de vraisemblance, de la marche d'une intrigue théâtrale. Le feuilleton peut s'achever sur l'évaluation du succès obtenu ou à venir à partir de la réaction du public. Cette dernière partie peut être réduite à la portion congrue, écrasée par des résumés envahissants lorsque les nouveautés s'accumulent, au grand dam d'un Nerval : « Qu'on nous pardonne ces rapides analyses, qui laissent peu d'espace à l'examen des pièces et à l'appréciation des acteurs » (*La Presse*, 30-31 juillet 1837). Le feuilletoniste se trouve parfois pris en étau dans un espace confiné, entre la nécessité d'étendre le récit des pièces à l'affiche, et la limitation spatiale de ses colonnes selon l'actualité du moment : « Puisse la politique, qui de jour en jour nous

repousse, permettre à notre feuilleton de respirer un peu, avec ou sans interlignes. Que ses colonnes soient légères aux nôtres, et nous ne désespérons pas d'accomplir notre tâche en plusieurs récits » (*La Charte de 1830*, 18 juin 1838). Enfin, le schéma-type du feuilleton connaît des variantes selon la nature de la soirée chroniquée : pour les débuts d'un acteur ou une soirée au bénéfice d'un comédien, l'analyse de l'interprétation ou du physique de l'artiste prend le pas sur le compte rendu des pièces ; une reprise donne lieu à l'appréciation de sa nouvelle interprétation et à un jugement souvent plus nourri.

La distinction au sein du feuilleton entre résumé et critique des œuvres doit être nuancée. Faire ressortir, par une analyse, la force et la cohérence dramatiques d'une pièce, ou souligner sa platitude et ses faiblesses, relève de l'appréciation implicite. Selon la formule de Sarcey, « une pièce bien contée est une pièce jugée » [298, t. I, p. 90]. Lemaître va dans le même sens, en ouverture de son feuilleton consacré à la pièce *Charles Demailly*, d'après le roman des Goncourt : « Je vous ai dit souvent qu'il y avait au moins deux façons de raconter la même pièce de théâtre, selon qu'on veut ou qu'on ne veut pas la comprendre et, au bout du compte, selon qu'elle plaît ou qu'elle ne plaît pas » [213, t. VII, p. 191]. L'analyse vaut examen préalable des faits, nécessaire à tout jugement, selon un protocole rhétorique et judiciaire : « Nous venons de faire connaître le nouveau drame de M. Hugo par une exacte analyse ; ce sont les pièces du procès que nous soumettons purement et simplement au bon sens et à l'appréciation du spectateur » (« Les Burgraves », *L'Illustration*, 11 mars 1843). Mais l'art du récit tourne volontiers en stratégie de remplissage, usant force anecdotes, évocations météorologiques, complaintes lyriques, abusant du dialogue et de l'alinéa pour sortir d'une fâcheuse posture, celle de Frédéric Soulié par exemple : « À la suite de cette première ligne, il y en a 200 à remplir pour compléter notre feuilleton, et nous avons pour toute matière un petit vaudeville […] » (*La Presse*, 19 juillet 1836). Inversement, le critique harassé peut adopter la tactique de l'évitement : « […] la pièce ayant disparu de l'affiche, la critique doit se relever du feuilleton. À tout péché miséricorde », confesse le même Soulié (*La Presse*, 6 septembre 1836).

Art de l'échange et de l'adresse, la critique doit toujours s'emparer de l'attention du lecteur distrait ou pressé que l'analyse des pièces peut rebuter. L'entrée *in medias res* dans le résumé de la pièce crée le choc nécessaire au ravissement de ce lecteur, soustrait à ses préoccupations du moment. Ainsi du feuilleton des *Débats* du 16 janvier 1843 où Janin annonce : « Nous touchons aux derniers jours de la monarchie, ou plutôt la monarchie n'est plus. » Il évoque, sans préparation, l'action du vaudeville de Narcisse Fournier, *Mademoiselle de Bois-Robert*, située en 1789. On entre parfois d'emblée dans la polémique : « Il faut avouer

que le drame de M. Paul Anthelm avait bien des choses contre lui » [213, t. VII, p. 227]. On mise sur l'effet « lever de rideau » : « Première plate-forme de la tour Eiffel, huit heures du soir. Un ciel morne, un vent glacé » [213, t. VII, p. 241]. Et l'on commence volontiers par la conclusion : « Après tout, il y a dans cette féerie deux ballets fort plaisants » [213, t. VII, p. 149]. La récurrence de la forme n'empêche pas l'invention et parfois la création littéraires, chez les feuilletonistes les plus doués, Gautier ou Berlioz en tête. Chez les autres, les ficelles s'usent vite à l'usage. Ne restent que des procédés à défaut d'une voix originale et d'un style singulier.

Feuilletons arrachés aux quotidiens

Face au maniérisme qui guette tout feuilletoniste régulier, force est de poser les limites de l'influence de la critique dramatique au XIXe siècle : produit-elle d'abord un plaisir de la lecture, dans la fidélité à un acte social, répond-elle toujours au besoin de jugements et de repères esthétiques, et garde-t-elle un pouvoir sur la création et l'interprétation dramatiques de son temps ? Une remarque désabusée de Sarcey en 1894 esquisse une réponse et dessine une évolution : « Le public ne croit plus à la presse, quand elle lui vante une œuvre théâtrale […]. Nous ne pouvons plus faire le succès d'une pièce qui déplaît au public ; nous pouvons à peine prolonger son existence de quelques jours » [298, t. I, p.113]. La réunion en volumes de leurs feuilletons par les plus grands critiques sauve les apparences : le *Cours de littérature dramatique* de Geoffroy (1819 et 1825), l'*Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans* de Gautier (1858-1859), l'*Histoire de la littérature dramatique* de Janin (1853-1858), *Le Théâtre contemporain* de Barbey d'Aurevilly (1888-1889), *Quarante ans de théâtre* de Sarcey (1900-1902), les *Impressions de théâtre* de Lemaître (1888-1920), *L'Art au théâtre* de Catulle Mendès (1896-1900), entre autres, rendent aux feuilletonistes devenus historiens de la scène la plénitude de leur magistère intellectuel. Mais ces recueils s'adressent à un autre public que les feuilletons : ils constituent une mémoire de l'art dramatique et de la critique, réservoir de jugements esthétiques où iront puiser les professeurs, les créateurs, ou les critiques de l'avenir. L'historien du théâtre est tenté de fonder son savoir sur ces seuls volumes, aisément consultables. Pourtant, ces recueils modifient profondément le statut du feuilleton dramatique, lu désormais comme partie d'un tout, intégré à une vision générale de l'art dramatique. La perspective courte propre au feuilleton hebdomadaire, né de la rencontre vivante, parfois myope, avec un spectacle vivant, s'approfondit artificiellement. Demeure

néanmoins un monument, victoire relative sur le temps heurté et fuyant du quotidien et de la vie théâtrale.